STEFFEN KRÄMER (MÜNCHEN)

Entartung in der Kunst
Die Verbindung von Psychopathologie und moderner Kunst von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zum Nationalsozialismus

Zusammenfassung

Der NS-Leitbegriff der ›Entarteten Kunst‹ basiert auf einer bis ins 19. Jahrhundert zurückreichenden Vorgeschichte, die man bisher in der Forschung vorwiegend mit der Rassentheorie in Verbindung gebracht hat. Eine ebenso große Rolle spielte aber auch die Psychiatrie, in der ein Zusammenhang zwischen der Kunst – vor allem der modernen Kunst – und dem pathologischen Phänomen der Entartung immer wieder diskutiert wurde. Ausgehend von den französischen Degenerationstheorien ab der Mitte des 19. Jahrhunderts entwickelte sich ein wissenschaftlich weit gefächerter Diskurs, der sich in der europäischen Psychiatrie immer stärker ausbreitete und die öffentliche Meinung im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts stufenweise zu beeinflussen begann.

Der nationalsozialistische Leitbegriff der ›Entarteten Kunst‹

>1<

Die am 19. Juli 1937 in München eröffnete Ausstellung *Entartete Kunst* gilt als Höhepunkt der nationalsozialistischen Diffamierung moderner Kunst und zugleich als Endpunkt einer seit der Machtübernahme andauernden Auseinandersetzung über die NS-Staatskunst und deren moderne Antithese, die nun als verfemt, offiziell als ›entartet‹ galt. Nachdem die Ausstellung im November schloss, hatten über zwei Millionen Besucher sie gesehen, sodass sie bis heute eine der international erfolgreichsten Kunstausstellungen ist, jedenfalls was die offiziellen Besucherzahlen betrifft (Abb. 1 und 2).[1] Nach dieser Münchner Ausstellung wurde die Bezeichnung ›Entartete Kunst‹ zu einem Terminus der NS-Kunstpolitik und ging im Mai 1938 mit dem ›Gesetz über Einziehung von Erzeugnissen entarteter Kunst‹ auch in die NS-Gesetzgebung ein.[2]





Abb. 1 und 2: Fotos von der Ausstellung *Entartete Kunst*, 19. Juli bis 30. November 1937,
München, Hofgartenarkaden der Residenz

Die Gründe für die außerordentlich erfolgreiche Rezeption dieser Ausstellung wurden von der Forschung schon häufig erörtert, und über deren historische Motive wie Inhalte besteht heute ein weitestgehend anerkannter, wissenschaftlicher Konsens.[3] Auch hat man seit Paul Ortwin Raves grundlegender Arbeit von 1949 nach möglichen Vorläufern für die im Nationalsozialismus kulminierende Vorstellung einer ›Entarteten Kunst‹ gesucht, schließlich ist dieser Begriff spätestens seit dem Ende des 18. Jahrhunderts wissenschaftlich nachweisbar.[4] Hierbei handelt es sich aber keineswegs um eine mehr oder weniger linear verlaufende Traditionslinie, sondern vielmehr um einen ungewöhnlich breit gefächerten Diskurs, der sich über fast ein Jahrhundert sowohl in den Bereichen der Kunst- und Kulturkritik wie der Medizin, hauptsächlich der Psychiatrie, als auch der Rassentheorie und Völkerpsychologie abspielte. Erstaunlich ist nun, dass selbst die jüngere kunstwissenschaftliche Forschungsliteratur, die sich mit der Münchner Ausstellung 1937 und dem NS-Begriff der ›Entarteten Kunst‹ eingehend beschäftigt, diesem historisch hochbedeutenden Diskurs lediglich eine untergeordnete Beachtung geschenkt und die geistigen Vorläufer in der Regel nur kursorisch erörtert hat.[5] Überdies besteht bis heute keine Übereinkunft über die entscheidende Frage, wann die in unterschiedlichen Disziplinen geführte Diskussion über die Entartung der modernen Kunst, die sowohl der Münchner Ausstellung als auch der gesamten NS-Kunstideologie als bewusst kalkulierte Polemik zugrunde lag, tatsächlich begonnen hat. Wie überaus wichtig diese historischen Voraussetzungen allerdings waren, die letztlich zur völligen Diskreditierung der Moderne im Nationalsozialismus geführt haben, kann schon durch die besondere Wortwahl in den einzelnen Eröffnungsreden im Zusammenhang mit den Münchner Ausstellungen 1937 dokumentiert werden.

Die Diffamierung der modernen Kunst im Rahmen der Münchner Ausstellungen 1937

>2<

In seiner Rede zur ›Großen Deutschen Kunstausstellung‹, die am 18. Juli 1937 und damit nur einen Tag vor der Ausstellung *Entartete Kunst* in München eröffnet wurde, sprach Adolf Hitler nicht nur mehrfach von Kunstvernarrung, Kulturvernichtung und -zersetzung, mithin vom kulturellen Verfall Deutschlands, dem der Nationalsozialismus mit einem »unerbittlichen Säuberungskrieg« entgegenzutreten habe.[6] Auch attestierte er den modernen Künstlern »grauenhafte Sehstörungen«, die entweder auf mechanische Weise oder durch Vererbung zustande gekommen seien. Neu ist diese persönliche Sichtweise indessen nicht. Schon in *Mein Kampf* von 1925/26 sprach Hitler in Bezug auf die modernen Kunsttendenzen, wie Kubismus oder Dadaismus, sowohl von »krankhaften Auswüchse[n] irrsinniger und verkommener Menschen« als auch von »Produkte[n] geistiger Degeneraten« und von »Halluzinationen von Geisteskranken«.[7] In Hitlers öffentlichen Reden, etwa zu den Kulturtagungen der Nürnberger Reichsparteitage von 1933 bis 1937, gehörte diese diffamierende Redeweise gegenüber der modernen Kunst zu seinem rhetorischen Standardrepertoire.[8]

Ähnlich argumentierte auch Adolf Ziegler, Präsident der ›Reichskammer der bildenden Künste‹, in seiner Eröffnungsrede zur Münchner Ausstellung *Entartete Kunst*.[9] Die in dieser Schau gezeigten Exponate waren seiner Vorstellung zufolge »Ausgeburten des Wahnsinns, der Frechheit, des Nichtskönnertums und der Entartung«. Demnach sei die moderne Kunst eine »Kunst des Niedergangs und der Entartung«. Auf einem Einlegeblatt im offiziellen Ausstellungskatalog zur ›Großen Deutschen Kunstausstellung‹ 1937 wurden Zieglers Argumente in simple Schlagworte übersetzt: »Gequälte Leinwand – Seelische Verwesung – Krankhafte Phantasten – Geisteskranke Nichtskönner« (Abb. 3).[10]



Gequälte Leinwand –
Seelische Verwesung –
Krankhafte Phantasten –
Geisteskranke Nichtskönner

von Judencliquen preisgekrönt, von Literaten gepriesen, waren Produkte und Produzenten einer „Kunst“, für die Staatliche und Städtische Institute gewissenlos Millionenbeträge deutschen Volksvermögens verschleuderten, während deutsche Künstler zur gleichen Zeit verhungerten. So, wie jener „Staat“ war seine „Kunst“.

Seht Euch das an! Urteilt selbst!

Besuchet die Ausstellung

„Entartete Kunst“

Hofgarten-Arkaden, Galeriestraße 4

Eintritt frei — Für Jugendliche verboten

Abb. 3: ›Große Deutsche Kunstausstellung‹,1937, München, Einlegeblatt im Ausstellungskatalog

Der Göttinger Maler und Kunstschriftsteller Wolfgang Willrich, Miturheber der Münchner Ausstellung *Entartete Kunst*, wählte vergleichbare Formulierungen in seiner 1937 veröffentlichten Kampfschrift *Säuberung des Kunsttempels*.[11] Darin ist sowohl von »Verrottung der Kunst« und »Kunstentartung« als auch von »echter oder simulierter Geistesstörung« und vom »Kult der Geisteskrankheit« die Rede.[12] Kaum mehr zu steigern war indessen das Maß an Polemik und Diffamierung in dem 1942 erschienenen Buch *Judenkunst in Deutschland* von Walter Hansen.[13] Fortwährend sprach Hansen von »krankhafter und artfremder Verfallskunst«, »Entartung im deutschen Kunstschaffen«, vom »pathologischen Geschwätz« oder von der »Verseuchung einer deutschen Kunstauffassung«.[14] Dies war nicht weiter erstaunlich, hatte doch der Autor mit seiner Schrift ein *Handbuch zur Geschichte der Verjudung und Entartung deutscher Kunst* publiziert, wie es im Untertitel ausdrücklich vermerkt ist.

Das NS-Kunstvokabular der medizinischen Pathologie: ein Gegenstand in der geisteswissenschaftlichen Forschung

>3<

Allen genannten Apologeten des Nationalsozialismus gemeinsam ist ihre bewusst intendierte Gleichsetzung der modernen Kunst mit krankhaften Zuständen im medizinischen Sinne. Wie die zitierten Sequenzen aus Hitlers *Mein Kampf* belegen, etablierte sich diese Übernahme aus der medizinischen Pathologie nicht erst nach der Machtübernahme 1933, sondern gehörte bereits zum Gedankengut des Nationalsozialismus in der Frühzeit der Bewegung. Aus dem Grunde hat schon Franz Roh, 1962, im Zusammenhang mit der NS-Bezeichnung ›Entartung‹ darauf verwiesen, dass »›Krankhaft‹ [...] ein Begriff der Biologie und Medizin« sei.[15] Obwohl Roh die bislang umfassendste kunstwissenschaftliche Erörterung der geistigen Wegbereiter für die NS-Terminologie im Bereich der Entartung geliefert hat, ist er auf die Vorgeschichte dieses Begriffs in der Medizin, vor allem der Psychiatrie, nicht näher eingegangen. Vielmehr stehen bei ihm die rassentheoretischen Vorläufer seit dem 19. Jahrhundert, wie Joseph Arthur de Gobineau oder Houston Stewart Chamberlain, im Vordergrund.[16]

Diese vorwiegend an der Rassentheorie orientierte Sichtweise ist von der kunstwissenschaftlichen Forschung seit den 1960er Jahren übernommen und bis in die Gegenwart weitergeführt worden.[17] Nur selten erwähnen einzelne Autoren auch Vorläufer aus der Medizingeschichte, wobei es sich hierbei lediglich um kurze Hinweise ohne weiterführende Erörterungen handelt.[18] Erst in dem von Laura Bossi 2005 veröffentlichten Essay über *Melancholie und Entartung* wird diese medizinhistorische Traditionslinie anhand einiger europäischer Vertreter seit der Mitte des 19. Jahrhunderts dokumentiert.[19] Thematisch bedingt fehlt allerdings der Konnex mit der NS-Kunstideologie. Ähnlich verhält es sich mit der seit den 1970er Jahren erneut einsetzenden Forschungsliteratur über die Kunst

psychisch Kranker.[20] Auch in diesem kunstwissenschaftlichen Fachbereich spielt die zwar mehrfach konstatierte Verbindung zwischen der Medizingeschichte und dem NS-Leitbegriff ›Entartete Kunst‹ nur eine untergeordnete Rolle.[21]

Seit den 1970er Jahren stehen die Begriffe ›Entartung‹ bzw. ›Entartete Kunst‹ im Blickfeld der sprach- und literaturwissenschaftlichen Forschung. Hat es sich dabei zunächst um einzelne kürzere Aufsätze oder Buchkapitel gehandelt[22], so liegt seit 2006 mit der wissenschaftlichen Arbeit von Dina Kashapova eine Untersuchung vor[23], in welcher der Terminus der ›Entarteten Kunst‹, seine Begriffsgeschichte und seine Verwendung wie jeweilige Ausdeutung in der NS-Kunstpolitik im Zentrum der wissenschaftlichen Analysen stehen. Obwohl die Autorin wiederholt auf die enge, seit dem 19. Jahrhundert bestehende Verbindung des Entartungsbegriffs mit der Psychopathologie verweist, geht sie auf einzelne historische Vorläufer nicht näher ein.[24] Lediglich der Arzt und Kulturkritiker Max Nordau und seine Schrift *Entartung* werden sorgfältig analysiert.[25] Ebenso kursorisch ist ihre Untersuchung über die im Nationalsozialismus fortwährend konstatierte Gleichsetzung von körperlicher oder seelischer Krankheit und moderner Kunst.[26] Zudem werden dezidiert kunstwissenschaftliche Fragestellungen nicht erörtert, handelt es sich doch um eine linguistische Untersuchung aus der Sicht der historischen Sprachwissenschaft. Folglich ist auch die Auseinandersetzung mit der Münchner Ausstellung *Entartete Kunst* auf nur mehr wenige Hinweise beschränkt.[27]

Gleichgültig, ob es sich um kunst-, sprach- oder literaturwissenschaftliche Untersuchungen handelt; der NS-Leitbegriff ›Entartete Kunst‹, seine etymologische Vorgeschichte in der Medizin und deren Einflussnahme auf die Kunstideologie des Nationalsozialismus bis zur Münchner Ausstellung *Entartete Kunst* 1937 sind in der Forschung bislang noch nicht umfassend analysiert worden. Wie wichtig diese Vorgeschichte indessen war, zeigen die verschiedenen Degenerationstheorien, die sich in der europäischen Psychiatrie ab der Mitte des 19. Jahrhunderts entwickelten.

Degeneration bzw. Entartung als Theoriebegriff der europäischen Psychiatrie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts

>4<

Begründer der modernen Degenerationslehre ist der französische Psychiater Bénédict Augustin Morel, der in seiner 1857 veröffentlichten Schrift *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine* eine psychiatrische Theorie entwarf und diese beinahe allen damals bekannten Geisteskrankheiten unter dem Sammelbegriff ›dégénérescence‹ – Entartung – zugrunde legte.[28] Verantwortlich für diese Erkrankungen waren Morel zufolge nicht nur physische, sondern ebenso geistige und moralische Ursachen, wie auch die Degeneration nicht nur den einzelnen und seine Familie, sondern ganze Rassen und vor allem die Gesellschaft betreffen konnte. Hier kündigt sich

bereits eine grundsätzliche Angst vor der zunehmenden Komplexität der modernen Gesellschaft an: »a felt crisis of history«, wie es Daniel Pick genannt hat.[29] Für seine Nachfolger schuf Morels Degenerationslehre jedenfalls eine ideale Voraussetzung, die Psychopathologie der Entartung neben ihrem medizinischen Gehalt auch moralisch und gesellschaftskritisch zu deuten.

1859 veröffentlichte der französische Arzt Jacques-Joseph Moreau de Tours seine Schrift *La psychologie morbide dans se rapports avec la philosophie de l'histoire*, in der Morels Degenerationstheorie eine überraschende Umdeutung erfuhr.[30] Moreau de Tours ging der Frage nach, inwieweit Entartung die intellektuellen wie schöpferischen Fähigkeiten der Betroffenen nicht vermindern, sondern im Gegenteil verstärken und fördern könnte, und zwar bis zum Höchstgrad von Genialität. Was er auf der Grundlage der Entartung konstatierte, war die Verbindung von Genie und Wahnsinn. Das Genie war seiner Vorstellung zufolge ein Ausdruck der Neurose im Sinne eines krankhaften Zustandes und der geniale Mensch folglich ein ›dégénéré supérieur‹ – ein höher Entarteter.[31] Seine Thesen ergänzte Moreau de Tours mit einer 50 Seiten umfassenden Liste berühmter historischer Persönlichkeiten, darunter auch Maler und Bildhauer wie Raphael, Cellini, Michelangelo oder David (Abb. 4).[32] Und selbst zeitgenössische Künstler und Literaten wurden aufgeführt, etwa der französische Schriftsteller Gérard de Nerval, bei dem Moreau de Tours eine »excitation maniaque« – eine manische Erregung – diagnostizierte.[33]

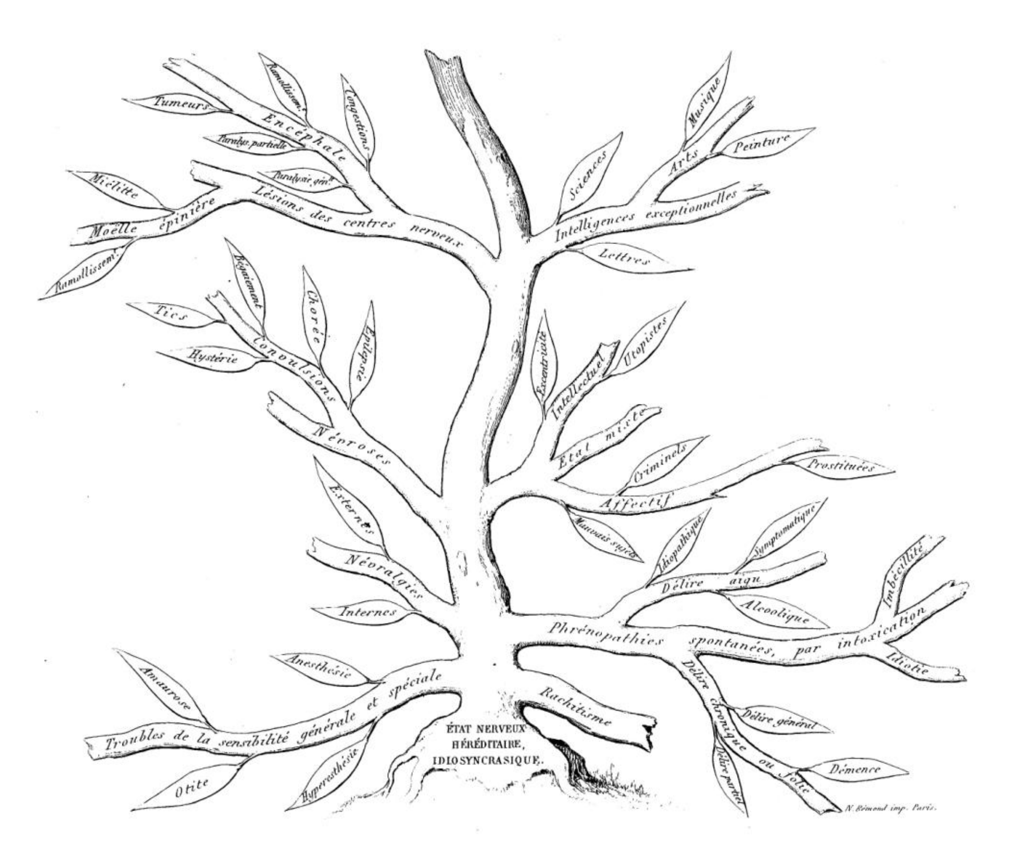


Abb. 4: Jacques-Joseph Moreau de Tours, »Der Stammbaum von Genie und Wahnsinn«, in: ders., *La psychologie morbide*, Paris 1859

Durch Morels Nachfolger, wie den Psychopathologen Valentin Magnan oder den Neurologen Charles Féré, wurde dessen Degenerationslehre bis zum Ende des 19. Jahrhunderts weiter tradiert, und Übersetzungen ihrer Schriften beispielsweise ins Deutsche trugen dazu bei, dass sich der Entartungsgedanke der französischen Psychiatrie nun auch in der ausländischen Fachwelt etablieren konnte.[34] In diesem Rahmen erlangten zunächst die Schriften des italienischen Psychiaters und Gerichtsmediziners Cesare Lombroso einen außerordentlich hohen Bekanntheitsgrad.

In mehreren, ab den 1860er Jahren bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts publizierten Büchern Lombrosos spielen die Begriffe ›genio-follia-degenerazione‹ und ihre wechselseitige Verknüpfung eine zentrale Rolle.[35] An Moreau de Tours` Thesen orientiert, bewertete Lombroso das Genie als einen krankhaften Entartungszustand, mithin als eine Neurose im Sinne Moreau de Tours`, den man an verschiedenen physischen oder psychischen Symptomen erkennen könne. Wurde dieser Zustand von ihm zunächst mit der ›follia‹ – dem Irrsinn – verbunden, so trat im Verlauf seiner Studien immer mehr die ›degenerazione‹ – die Entartung – in den Vordergrund. Wie bereits Moreau de Tours führte auch Lombroso zeitgenössische Künstler und Literaten, etwa Poe und Baudelaire, als Musterbeispiele an, die seine Vorstellungen vom psychopathischen oder entarteten Genie illustrieren sollten.[36] Seine wiederholten Verweise sowohl auf Morel, Moreau de Tours oder Magnan als auch auf andere damals bekannte Autoren, wie den englischen Psychiater Henry Maudsley, verdeutlichen, dass sich in Lombrosos Schriften jener seit der Mitte des 19. Jahrhunderts bestehende Entartungsgedanke der europäischen Psychiatrie gleichsam fokussierte.[37]

Auch in der deutschen Medizin befasste man sich seit den 1860er Jahren intensiv mit der Entartungstheorie. Schon in der zweiten Ausgabe seiner *Pathologie und Therapie der psychischen Krankheiten* von 1861 beschrieb der Psychiater Wilhelm Griesinger Morels Degenerationslehre und setzte sich zudem mehrfach mit den Thesen Moreau de Tours` auseinander.[38] Ähnliche Bezüge finden sich in der Schrift des Mediziners Eduard Reich *Ueber die Entartung des Menschen* von 1868 und in dem 1877 veröffentlichten Artikel des Psychiaters Friedrich Wilhelm Hagen *Ueber die Verwandschaft des Genies mit dem Irresein*.[39] Bis in die 1880er Jahre beschäftigten sich schließlich noch Heinrich Schüle, Richard von Krafft-Ebing und Emil Kraepelin eingehend mit dem Entartungsgedanken der französischen Psychiatrie.[40]

Max Nordaus Entartung

>5<

1892–93 erschien das in zwei Bänden herausgegebene Buch *Entartung* des Arztes und Kulturkritikers Max Nordau, in dem die zunächst in Frankreich entwickelte und dann in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Europa verbreitende Entartungstheorie zur Grundlage

einer radikalen Kritik an der modernen Kunst erhoben wurde.[41] Auf die Mehrzahl der erwähnten medizinischen Schriften hat sich Nordau im Text entweder inhaltlich bezogen oder ihre Verfasser zumindest mit Namen genannt, wie etwa Morel, Féré, Maudsley, Magnan oder Krafft-Ebing. Auch hat er sein Buch Cesare Lombroso gewidmet und »es nun unternommen«, wie es Nordau schreibt, »die Moderichtungen in Kunst und Schriftthum möglichst nach Ihrer [d. h. Lombrosos, Anm. d. Verf.] Methode zu untersuchen und den Nachweis zu führen, daß sie ihren Ursprung in der Entartung ihrer Urheber haben [...].«[42] Zudem könne vor allem der Arzt, »namentlich der welcher sich besonders dem Studium der Nerven- und Geisteskrankheiten gewidmet hat«, in den Richtungen der zeitgenössischen Kunst und Dichtung den Krankheitszustand der Entartung erkennen.[43] Überdies solle der Psychiater »seinen Beruf auch nach dieser Richtung [Hygiene des Geistes, Anm. d. Verf.]« ausüben, wie es bereits Maudsley, Magnan oder Lombroso getan haben.[44] Demnach sah sich Nordau als ›Arzt an der Gesellschaft‹, und sein ausdrücklicher Appell richtete sich an die Psychiatrie und ihre wissenschaftlichen Vertreter, krankhafte Entartungszustände in den unterschiedlichen Strömungen der modernen Kunst und Literatur zu diagnostizieren.[45] Sein Index der modernen Kunstrichtungen, wie Realismus oder Naturalismus, die Nordau allesamt als »Kundgebungen der Entartung und Hysterie« klassifizierte, erinnert wiederum an die Auflistung historischer wie zeitgenössischer Künstler und Literaten, wie sie schon Moreau de Tours 1859 vorgenommen hatte.[46] Damit stand Nordaus *Entartung* nicht nur in direkter Nachfolge jener psychiatrischen Schriften, die seit Morels Degenerationslehre von 1857 das medizinische Phänomen der Entartung mit kulturellen, vorwiegend künstlerischen Phänomenen zu verbinden suchten. Vielmehr scheint sich dieses in Jahrzehnten angehäufte Gedankengut als theoretisches Extrakt in Nordaus Text gleichsam fundamentiert zu haben.

Die außerordentlich hohe Bedeutung, die Nordaus Schrift für die Geschichte und Begriffsetymologie der Entarteten Kunst hat, ist nicht nur von vielen Fachautoren, sondern auch von der kunstwissenschaftlichen Forschung durchaus erkannt worden. Nur hat man dieses Buch in der Regel als ein ›kulturkritisches Pamphlet‹ und weniger als eine Schrift im unmittelbaren Einflussbereich der damaligen Psychiatrie interpretiert.[47] Die Kunstideologen und Rassentheoretiker des Nationalsozialismus – allen voran Adolf Hitler – haben sich in ihren Diffamierungen gegen die moderne Kunst auf Nordaus Schrift allerdings nicht explizit bezogen. Dies mag unter anderem an dem Umstand liegen, dass Nordau sowohl jüdischer Abstammung als auch seit dem Ende des 19. Jahrhunderts ein berühmter Vordenker, Mitbegründer und Propagandist der modernen zionistischen Bewegung war.[48] Die grundsätzliche Frage, ob es zwischen Nordaus *Entartung*, der NS-Kunstideologie und der damit verbundenen Kampagne gegen die ›Entartete Kunst‹ eine mögliche Verbindung gibt, wird in der Forschung bis heute jedenfalls kontrovers diskutiert.[49] Gleichwohl lassen sich Reaktionen auf Nordaus Buch – und zwar positive wie negative – in verschiedenen Schriften

der deutschen Psychiatrie vom Ende des 19. Jahrhunderts bis in die 1930er Jahre nachweisen.

Schon Nordaus »theurer Meister«, Cesare Lombroso, würdigte in seiner 1894 ins Deutsche übersetzten Schrift *Genio e degenerazione* dessen Buch, »worin zum ersten Mal meine Methode kraftvoll auf die Kritik der modernen Kunst und Literatur angewendet worden ist.«[50] Zwar habe Nordau seine Schlussfolgerungen gegenüber dem Genie manchmal überschritten, doch habe er »mit scharfer psychiatrischer Diagnose die ganze Hohlheit der Symbolisten und Graphomanen erkannt und geschildert [...].«[51] Erwähnt wird Nordaus *Entartung* in mehreren Fachbüchern, etwa von Willy Hellpach, 1902, oder Wilhelm Schallmayer, 1906, und mit wiederholten Verweisen auch von Wilhelm Lange-Eichbaum, 1928.[52] Vergleichbar kurze, aber überaus kritische Bemerkungen zu Nordaus Buch finden sich dagegen in Kurt Hildebrandts Schriften *Norm und Entartung des Menschen* von 1920 und *Norm – Entartung – Verfall* von 1934: »Es wurde Sitte, mit der Prätention wissenschaftlicher Diagnose alles Geistige als entartet zu verdächtigen, das einem nicht paßte. Ein Musterbeispiel übler Art ist Nordaus Buch über Entartung.«[53] Gleich mehrfach wurde Nordaus Buch sowohl in der Schrift von William Hirsch *Genie und Entartung* von 1894 als auch in den Schriften von Oswald Bumke *Über nervöse Entartung* von 1912 und *Kultur und Entartung* von 1922 kritisiert.[54] Auf der Grundlage seiner sorgfältigen Analysen konstatierte Hirsch: »Allein so komisch und zum Teil belustigend seine [d. h. Nordaus, Anm. d. Verf.] psychiatrischen Ausführungen auch auf den Fachmann wirken mögen, so hat die Sache doch auch ihre ernste Seite, besonders da sein Buch für Laien geschrieben ist, und dort ein derartiger Dilettantismus recht verhängnisvolle Folgen hervorzurufen imstande ist.«[55] Bumke wiederum verurteilte Nordaus Ansatz mit folgenden Worten: »Das schon erwähnte Beispiel Nordaus illustriert nur die allgemeine und beinahe selbstverständliche Erfahrung, daß jede Ausdehnung dieses Begriffes [Begriff des Psychopathologischen, Anm. d. Verf.], die von Fachgenossen vorgenommen wird, zu den abenteuerlichsten Übertreibungen in der nichtärztlichen Literatur Veranlassung gibt.«[56]

Innerhalb der deutschen Psychiatrie war Nordaus Buch vom Ende des 19. Jahrhunderts bis in die 1930er Jahre demnach bekannt. Dies ist auch nicht weiter erstaunlich, gingen doch dessen Auflagenzahlen in Deutschland bis zum Ersten Weltkrieg bereits in die Hunderttausende.[57] Zudem waren sich vor allem die kritischen Fachautoren, wie Kurt Hildebrandt, William Hirsch und Oswald Bumke, sehr wohl bewusst, welche Gefahren Nordaus psychopathologische Polemik auf diejenigen Leser und Autoren ausüben konnte, die sich außerhalb des medizinischen Diskurses bewegten. Die Frage, ob Nordaus *Entartung* die NS-Kunstideologie mit ihrem Leitbegriff der ›Entarteten Kunst‹ beeinflusst hat, mag in der Forschung kontrovers diskutiert werden. In der deutschen Psychatrie hat man

sich mit diesem Buch jedenfalls noch bis Mitte der 1930er Jahre, und damit in der Zeit unmittelbar nach der nationalsozialistischen Machtübernahme, offen auseinandergesetzt.

Psychopathologie und moderne Kunst: eine Diskussion in der deutschen Psychiatrie vom Ende des 19. Jahrhunderts bis zum Ersten Weltkrieg

>6<

Ab dem Ende des 19. Jahrhunderts entwickelte sich in der deutschen Psychiatrie eine intensiv geführte Diskussion über die mögliche Verbindung von Psychopathologie, Entartung und moderner Kunst. 1894 setzte sich William Hirsch in seinem Buch *Genie und Entartung* mit den verschiedenen europäischen Degenerationslehren, etwa von Morel, Moreau de Tour oder Lombroso, kritisch auseinander.[58] Zudem beanstandete er die »Kompetenzüberschreitung« des Psychiaters, wenn er aus dem Urteil über den Wert des Kunstwerks eine psychiatrische Schlussfolgerung ziehen wolle.[59] Kunst war seiner Ansicht nach vor allem »Ausdruck der modernen Weltanschauung«, und deshalb sei der Leitgedanke »einer allgemeinen Degeneration der Kulturvölker«, jener »schwarzen Pest von Entartung«, völlig unberechtigt.[60] In seinem 1900 veröffentlichten Buch *Abnorme Charaktere* beschäftigte sich der Psychiater Julius Koch zunächst mit der von Lombroso konstatierten Verbindung von Genie und Irrsinn.[61] Zwar lehnte Koch die Ausschließlichkeit, mit der Lombroso argumentierte, grundsätzlich ab. Doch konnte auch er feststellen, dass sich unter den intellektuell Begabten und Hochbegabten, unter anderem auf dem Gebiet der Kunst, viele »abnorme Charaktere« befinden.[62]

1898 veröffentlichte der Psychiater und Neurologe Paul Julius Möbius seine Schrift *Ueber das Pathologische bei Goethe*, womit er eine Serie von Einzeluntersuchungen, so über Schopenhauer oder Nietzsche, initiierte, die er als sogenannte ›Pathographien‹ bezeichnete.[63] Wie der Name schon andeutet, wurden diese Dichter und Philosophen in Möbius` Schriften zum Gegenstand psychopathologischer Untersuchungen. Im Falle Nietzsches konstatierte er in dessen ursprünglichen Zustand zunächst eine Nervosität, die »zu den leichten Formen der Entartung« gehört.[64] In diesem Zusammenhang verwies er auch auf Magnans Begriff des ›dégénéré supérieur‹ – des höher Entarteten.[65] Das ›Abnorme‹ in Nietzsche nahm Möbius dagegen zum Anlass, folgenden allgemeinen Gedanken zu formulieren: »Der Mangel an Harmonie, die ungleichmässige Entwickelung der einzelnen Fähigkeiten ist das Merkmal der grossen Talente und der Genies überhaupt; sie sind in diesem Sinne sammt und sonders pathologisch und Ergebnisse der Entartung.«[66] Die bereits von Moreau de Tours oder Lombroso vertretene Vorstellung einer Verbindung von Genie und Wahnsinn kommt hier wieder zum Tragen. In der Nachfolge von Möbius haben sich noch andere Psychiater mit Pathographien beschäftigt, vor allem in den 1920er Jahren wie Wilhelm Lange-Eichbaum oder Ernst Kretschmer.[67] Ebenso veröffentlichte der

Psychiater und Philosoph Karl Jaspers 1922 eine Pathographie sowohl über Strindberg als auch van Gogh.[68]

In seiner 1902 erschienenen Schrift *Nervosität und Kultur* beschäftigte sich der Psychologe Willy Hellpach bereits in der Einleitung mit dem Phänomen der modernen Kunst: »Das Schwelgen in unbegründeten Stimmungswechseln dagegen, die Ausmalung überspannter Gefühlskontraste – das ist pathologisch, ist nervös. Man merkt, ich sprach soeben von der Kunst.«[69] Weiter formulierte er in Bezug auf den 1880 entdeckten Krankheitszustand der Neurasthenie folgende Gedanken: »Es ist, scheint mir, denn doch viel mehr als ein Zufall, dass im dasselben Jahr die ganze Moderne [...] ihren Siegeszug antritt. [...] Und damit begann die Kunst der Zeit, die moderne Kunst. Der moderne Mensch wurde ihr Objekt; und da sein Seelenzustand in der Nervosität sich am schärfsten ausprägte, so musste die Kunst ›pathologisch‹ beginnen.«[70] Vier Jahre später verallgemeinerte Hellpach seine Ansichten in dem Buch *Nervenleben und Weltanschauung*: »Es ist zweifellos, dass es eine vorwiegend psychopathische Kunst war, die damals als ›Moderne‹ sich entwickelt hat [...].«[71] Auch sprach er von »psychopathischen Kunstdarbietungen« oder von der »Befriedigung dieses Heisshungers nach psychopathischer Kunst durch die Moderne«.[72] Das *Pathologische in der modernen Kunst* war schließlich Thema eines gleichnamigen Vortrags, den Hellpach 1910 publizierte.[73] In dem 1907 veröffentlichten Vortrag *Moderne Analyse psychischer Erscheinungen* beschäftigte sich der Psychiater Alfred Hoche mit der ›Entartung bei großen Persönlichkeiten‹: »Sicherlich werden große künstlerische, geniale Fähigkeiten in bestimmter Richtung sehr häufig erkauft mit Mängeln auf andern geistigen Gebieten. Diese Ungleichmäßigkeit der Entwicklung der geistigen Persönlichkeit, übermäßige Ausbildung einzelner Fähigkeiten bei mangelhafter Entfaltung anderer, diese Disharmonie, ist eines der seelischen Hauptzeichen der Entartung.«[74] In einer drei Jahre später veröffentlichten Rede stellte Hoche nun die Grundsatzfrage, ob »unsere moderne Kultur in höherem Maße das Nerven- und Geistesleben gefährdet?«[75]

Gegen die damals weit verbreiteten »Klagen über eine innerlich zersetzte Literatur und über eine krankhaft verirrte Kunst« sprach sich demgegenüber der Psychiater Oswald Bumke in seinem 1912 veröffentlichten Buch *Über nervöse Entartung* offen aus.[76] Seiner Ansicht nach »[liegt] gar kein Anhaltspunkt für die Annahme vor, daß psychisch abnorme Persönlichkeiten in der heutigen literarischen und künstlerischen Entwicklung eine größere Rolle spielen als früher.«[77] Aus dem Grunde kam Bumke zu folgendem Ergebnis: »Goethe hatte gewiß recht, wenn er den Begriff des Krankhaften aus der Erörterung künstlerischer Werte verbannt wissen wollte, und das unklare Schlagwort ›entartet‹, das man statt dessen heute gebraucht, hat die Sache noch bedeutend schlimmer gemacht.«[78]

Diese kontrovers geführte Diskussion in der deutschen Psychiatrie zeigt nicht nur den überaus hohen Stellenwert, den viele Fachautoren immer dann dem Entartungsbegriff

zuwiesen, wenn es um grundsätzliche Fragen oder Bewertungen zur modernen Kunst ging. Auch erstaunt das Selbstbewusstsein, mit dem Psychiater ästhetische und künstlerische Phänomene in häufig lakonischer, mitunter leichtfertiger Art interpretierten. Nicht selten wurden dabei Pauschalurteile ausgesprochen, die die moderne Kunst als Gesamtphänomen diskreditieren sollten und die in ihrer formulierten Schärfe an inquisitorische Maßnahmen erinnern. Problematisch wurden diese Argumentationen, als einige Autoren, die eine medizinisch begründete Gleichsetzung von moderner Kunst und Entartung befürworteten, über Veröffentlichungen in damals bekannten Tages- oder Wochenzeitschriften die öffentliche Meinung zu beeinflussen suchten.

Krankheit und Entartung in der modernen Kunst: ein populäres Thema der 1920er Jahre

>7<

1920 schrieb der Kunsthistoriker Wilhelm Valentiner in einem Brief an den Lübecker Museumsdirektor Carl Georg Heise: »Auch ärgert mich, daß man so häufig in den mod. Künstlern das Krankhafte nachzuweisen sucht. Als ob wir in einem Narrenhaus lebten. Alle möglichen Mediziner machen sich jetzt in der Kritik der mod. Kunst breit.«[79] Ein Beispiel hierfür ist der Psychiater Wilhelm Weygandt. In dem am 4. Juni 1921 in der Berliner Zeitung *Die Woche* publizierten Artikel *Kunst und Wahnsinn* konstatierte Weygandt eine enge Verbindung zwischen modernen Kunstwerken und der »Kunst der Epileptiker, Paranoiker, Schizophrenie, etc.«[80] In Bildern von Cezanne, van Gogh, Klee, Picasso, Kokoschka, Marc, Kandinsky oder Dix sah er Parallelen zu »den Produkten einer Hysterischen im Dämmerzustand«, zu »den Erzeugnissen paranoider Kranker« und »mancher Schizophrener« oder zur »Zeichentechnik Geisteskranker«.[81] Sein Resümee fasste er in folgendem Satz zusammen: »Aber die Verwandtschaft in einzelnen Zügen, in der Hemmungslosigkeit, Flüchtigkeit, technischen Roheit, Kritiklosigkeit, Bizarrerie, unklaren Symbolik, grimassenhaften Phantastik wie auch in der maßlosen Selbstüberschätzung bedeutet eine Abirrung vom Wege normalen Denkens und Fühlens, eine Entartung, die in unserer kranken und aufgewühlten Zeit wesentlich dazu beiträgt, die Würde der Menschheit noch tiefer sinken zu lassen.«[82] Am 8. Dezember 1921 veröffentlichte Weygandt in der Berliner Tageszeitung *Der Deutsche* den Artikel *Pathologische Erscheinungen in der modernen Kunst*. Darin ging er zunächst auf die seelischen Krankheiten bedeutender Künstler ein: »Michelangelos Persönlichkeit zeigt pathologische Züge, Courbet stand geistig recht tief, Manet litt seine letzten 5 Jahre an Paralyse.«[83] Ähnlich argumentierte er auch in Bezug auf die moderne Kunst: »Andererseits aber erinnern Einzelzüge moderner Werke der Kubisten, Futuristen, Dadaisten usw. doch bedenklich nahe an das, was die künstlerischen Versuche notorisch Geisteskranker oft erkennen lassen. Namentlich die Opfer einer

weitverbreiteten, vielgestaltigen Geistesstörung, des Spannungs- oder Jugendirreseins, Dementia praecox oder Schizophrenie, produzieren gelegentlich Zeichnungen und Bilder mit grotesken, absonderlichen Zügen, die man bei den ›Modernsten‹ wiederfindet.«[84] Und noch folgende Sätze: »Keine Zeit war seit Jahrhunderten so geeignet, sich das Absonderliche suggerieren zu lassen, wie die unsere. Nicht Irrsinn, sondern Entartung ist ihr Zeichen.«[85]

Auffallend ist die scharf formulierte Polemik, mit der Weygandt in seinen beiden Artikeln in Berliner Tages- oder Wochenzeitungen die Psychopathologie in der modernen Kunst konstatierte. Hier klingt schon jener diffamierende Grundton an, den nur wenige Jahre später Hitler in *Mein Kampf* in Bezug auf die modernen Kunsttendenzen, wie Kubismus oder Dadaismus, wählen sollte.[86] Weygandt selbst war sich seiner Polemik durchaus bewusst, als er in einem 1924 veröffentlichten Artikel *Zur Frage der pathologischen Kunst* folgendes feststellte: »Allzu ängstliche Gemüter haben freilich nicht nur bei der forensischen Psychiatrie und Kriminalpsychologie, sondern mehr noch bei der Frage der Psychopathologie der Kunst zur bescheidenen Zurückhaltung psychiatrischerseits gemahnt; [...].«[87] Dennoch waren es wieder moderne Künstler, wie Manet, Makart oder van Gogh, die Weygandt in diesem Artikel heranzog, um als berühmte Beispiele für seine vier »Gruppen von Beziehungen zwischen künstlerischer Betätigung und psychischer Erkrankung« zu fungieren.[88] Dass Weygandt die öffentliche Meinung nicht nur mit seinen Artikeln zu beeinflussen suchte, sondern auch die Diffamierungskampagnen gegen die moderne Kunst in den 1920er Jahren unterstützte, belegt eine frühe Programmschrift für die NS-Kunstideologie.

In seiner 1928 veröffentlichten Schrift *Kunst und Rasse* verwies Paul Schultze-Naumburg gleich mehrfach auf die »Verfall- und Entartungserscheinungen« der »Kunst von heute«.[89] Seine Nähe zur NS-Polemik zeigt sich an vielen Textstellen im Buch, etwa in folgenden Formulierungen: »Hatten damals die Höchstentwickelten das Schönheitsideal in der Kunst bestimmt, so fängt heute die Schicht der Gesunkenen, der leiblich und geistig Tiefstehendsten an, den Typus Mensch zu bestimmen und den Kanon zu bilden. […] Die Untermenschen wittern Morgenluft.«[90] Schultze-Naumburgs Vorstellungen von einer völkischen Kunst basierten aber gleichermaßen auf dem vorwiegend rassentheoretisch begründeten Normbegriff des Psychiaters Kurt Hildebrandt, den dieser in seiner 1920 erschienenen Schrift *Norm und Entartung des Menschen* dargelegt hatte.[91] Um die moderne Kunst als entartet zu diffamieren, entwickelte Schultze-Naumburg eine Illustrationstechnik, bei der er auf mehreren Doppelseiten »Bilder der ›modernen‹ Schule«, etwa von Modigliani und Schmidt-Rottluff, Fotografien von missgebildeten und behinderten Personen gegenüberstellte (Abb. 5 und 6).



Abb. 5 und 6: Paul Schultze-Naumburg, *Kunst und Rasse*, München 1928, Abb. 109–116

Damit wollte er den Eindruck erwecken, als seien dies die Vorbilder für die Figurenfindung der modernen Künstler gewesen. Die sechzehn, im Buch publizierte Fotografien von missgebildeten oder behinderten Personen waren dem Autor von Wilhelm Weygandt übergeben worden, der selbst, wie gerade dargelegt, die Psychopathologie und Entartung der modernen Kunst in den Medien öffentlich proklamierte.[92]

Pathologie, Entartung und NS-Kunstideologie

>8<

In seinem 1934 publizierten Buch *Was ist Deutsch in der Deutschen Kunst?* machte Kurt Karl Eberlein in Bezug auf die modernen Kunsttendenzen wie den Expressionismus folgende Feststellung: »Nicht umsonst haben Ärzte immer wieder auf die krankhaften Züge und Formen, auf die überraschende Ähnlichkeit mit der Irrenkunst und auf das Schizophrene hingewiesen«.[93] Wolfgang Willrich, Miturheber der Münchner Ausstellung *Entartete Kunst*, äußerte in seiner 1937 erschienenen Kampfschrift *Säuberung des Kunsttempels* die Vermutung, dass der »Kulturverfall« der modernen Kunst ein zukünftiges Aufgabengebiet nicht nur für nationale Wissenschaftler, sondern auch für Ärzte darstellen könne (Abb. 7).[94]

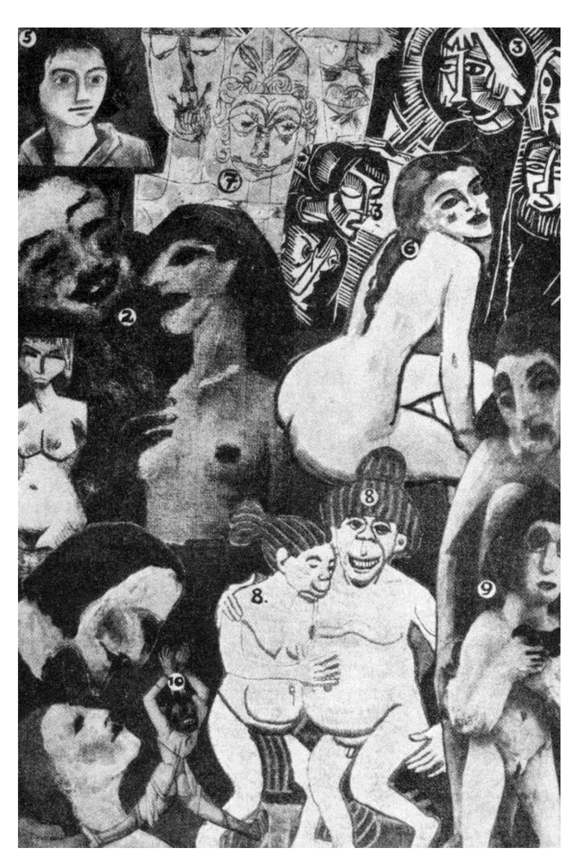


Abb. 7: Wolfgang Willrich, *Säuberung des Kunsttempels*, Berlin 1937, Abb. 7

Bereits 1934 hatte Willrich die Schrift *Kunst und Volksgesundheit* veröffentlicht, in der er im ersten Kapitel – vergleichbar mit einem Krankheitsbefund – die »Entartungserscheinungen auf künstlerischen Gebiet« diagnostizierte und »die schauerliche Gefahr« aufzeigte, »welche von den entarteten Künstlern droht«.[95] Die Grundsatzfrage, die er dann im zweiten Kapitel stellte, war dementsprechend medizinisch ausgerichtet: »Wie kann unsere Kunst bald und völlig gesunden und ihrerseits die Volksgesundheit fördern?«[96] Schließlich sah Willrich in der Genesung der bildenden Kunst eine der Hauptaufgaben des nationalen Kulturprogramms: »[…] dann endlich werden wir die Krankheiten der Zeit als geheilt ansehen dürfen; dann kann die magische Gewalt, welche der Kunst innewohnt, endlich im guten Sinn voll und ganz die Seele des Volkes erfüllen, sie erheben, ihre Gesundheit und Kraft stärken. Dann sind die Splitter des Zerrspiegels beseitigt, und statt ihrer haben wir für Volk und Art wieder den klaren und wahrhaftigen Spiegel in Gestalt einer gesunden, volkstümlichen deutschen Kunst.«[97] In Folge der Münchner Ausstellung *Entartete Kunst* erschien 1938 das Buch *Deutsche Kunst und Entartete »Kunst«* von Adolf Dresler. Darin ist zunächst von »Kunstentartung« oder von »Produkte[n] einer entarteten Kunst« die Rede.[98] Ähnlich wie Willrich sah auch Dresler in diesem »Gift der Entartung« eine Gefahr sowohl für die Kunst als auch für das gesamte Volk, nur interpretierte er diese Gefährdung im Sinne einer kultur- und kunstzersetzenden Infektion: »Kunst ist Lebensäußerung eines Volkes. Das Volk muß deshalb fordern, daß die Kunst Spiegel- und Richtbild seiner Seele sei. Es muß sie rein

halten von fremdrassigem Bazillenkrieg, dessen Wirkung nie auf das Gebiet der Kunst beschränkt bleiben kann, sondern auch das Volk erfaßt.«[99]

Nicht nur die Diffamierung der modernen Kunst mit ihrem Leitbegriff der Entartung stand im Zentrum der NS-Kunstideologie, sondern auch die Forderung, diesen ›Kulturverfall‹ aufzuhalten.[100] Da man die moderne Kunst als ein pathologisches Phänomen mit degenerativen Symptomen interpretierte, waren es Maßnahmen in der Sprachform medizinischer Diagnostik, die eine Kehrtwendung im fortwährend konstatierten Verfallsprozess der Kunst hervorbringen sollten. Deshalb erstaunt es auch nicht, wenn die Autoren diesbezüglich stets von Reinigung, Genesung oder Heilung sprachen. Die ›Deutsche Kunst‹ im Nationalsozialismus musste demnach eine ›Gesunde Kunst‹ sein.[101] Im Grunde sind dies Gedanken, die in psychiatrischen Schriften über Jahrzehnte hinweg immer wieder formuliert worden waren. Nur wurden sie nun in den nationalsozialistischen Schriften für die eigenen parteipolitischen Zwecke instrumentalisiert.

Die deutsche Psychiatrie nahm an dieser ideologisch motivierten Übernahme ihres Gedankengutes kaum Anstoß, im Gegenteil: Im Zusammenhang mit der Münchner Ausstellung *Entartete Kunst* verwies der Psychiater Carl Schneider in dem 1939 veröffentlichten Artikel *Entartete Kunst und Irrenkunst* auf die »Lehre von der engen Verwandtschaft des Weltgefühls unserer Zeit mit dem Weltgefühl der Schizophrenen«.[102] Bereits ein Jahr zuvor hatte Schneider der Reichsleitung der NSDAP ein mindestens 70 Exponate umfassendes Konvolut von Kunst- und Bildwerken psychisch Kranker für die gesamte Ausstellungskampagne *Entartete Kunst* übergeben.[103]

Vom moralischen Werturteil zur Stigmatisierung

>9<

1894 äußerte William Hirsch, dass der Psychiater auf dem Gebiet der Kunst ein Laie sei und deshalb der psychologischen oder psychiatrischen Wissenschaft eine Kritik am Kunstwerk nicht zustehe.[104] Berücksichtigt man den Umfang und die Intensität, mit denen in der Psychiatrie über künstlerische Phänomene damals diskutiert wurde, so erscheint diese Stellungnahme wie eine zwar sinnvolle aber ebenso naive Kritik. In der Regel ging es bei diesen durchaus kontrovers geführten Diskussionen um die Verbindung von Psychopathologie und Kunst, und häufig genug stand der Entartungsbegriff im Zentrum der wissenschaftlichen Erörterungen. Dadurch wurde, wie Hirsch weiterhin betonte, der »Begriff der Entartung gleichsam zu populärer Bedeutung erhoben«.[105] Einige Jahre später bezeichnete der Psychiater Konrad Rieger das Wort Entartung als eine »deklamatorische Phrase«.[106] Und noch 1912 konstatierte Oswald Bumke: »Im täglichen Leben bedeuten aber die Worte ›Entartung‹ und ›entartet‹ zumeist und vielleicht immer ein moralisches Werturteil.«[107] Nicht wissen konnten die drei Autoren, dass der Entartungsbegriff in der

Folgezeit »zu einem der markantesten Stigmaworte der Kunstkritik und Kunstpolitik« avancierte, wie es Dina Kashapova bezeichnet hat.[108]

Vom moralischen Werturteil zur Stigmatisierung umschreibt demnach das Spektrum jener Wortbedeutungen, die der Entartungsbegriff in Bezug auf die Kunst von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zum Nationalsozialismus durchlaufen hat. An diesem hauptsächlich für die moderne Kunst folgenschweren Prozess war neben der in der Forschung immer wieder genannten Rassentheorie vor allem auch die Psychiatrie beteiligt.[109] Ob nun als Vordenker, Miturheber oder als Seismograph, der auf Diskurse in anderen Bereichen, wie der Rassentheorie oder Kulturkritik, nur sensibel reagierte; die Psychiatrie hatte ihren Anteil an der Entwicklung und Konsolidierung jener verhängnisvollen Leitidee von einer Entartung in der Kunst. In einer außerordentlich großen Bandbreite wissenschaftlicher Schriften bot sie einen idealen geistigen Nährboden für den ›Kampf gegen die Moderne‹, der schon seit der Frühzeit der Bewegung die NS-Kunstideologie beherrschte und der in der Münchner Ausstellung *Entartete Kunst* 1937 in pervertierter Form letztlich kulminierte.[110]

Zum Autor

Studium der Kunstgeschichte, Klassischen Archäologie, Vor- und Frühgeschichte und Philosophie in Frankfurt, Heidelberg und München. Promotion 1995 (Thema: Die postmoderne Architekturlandschaft. Museumsprojekte von James Stirling und Hans Hollein), Habilitation 2004 (Thema: Herrschaftliche Grablege und lokaler Heiligenkult. Architektur des englischen Decorated Style). Lehrtätigkeiten an den Universitäten in München, Karlsruhe, Salzburg und Trier und an der Hochschule für Gestaltung Karlsruhe. Leiter der Winckelmann Akademie für Kunstgeschichte München (www.winckelmann-akademie.de) Zahlreiche Publikationen zur mittelalterlichen Baukunst, zur Architektur und zum Städte- und Siedlungsbau vom 19. bis zum 21. Jahrhundert.

Postadresse: PD Dr. habil. Steffen Krämer, Destouchesstr. 44, 80803 München
E-mail: steffen-kraemer[at]web.de

Bildnachweis

Abb. 1: Stephanie Barron, *»Entartete Kunst«. Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland*, München 1992, S. 87, Abb. 64.

Abb. 2: Barron 1992 (wie Abb. 1), S. 55, Abb. 43.

Abb. 3: Peter-Klaus Schuster (Hrsg.), *Die »Kunststadt« München 1937. Nationalsozialismus und »Entartete Kunst«*, München 1987, Einlegeblatt.

Abb. 4: Jacques-Joseph Moreau de Tours, *La psychologie morbide dans se rapports avec la philosophie de l'histoire*, Paris 1859, o. S.

Abb. 5 und 6: Paul Schultze-Naumburg, *Kunst und Rasse*, München 1928, Abb. 109–116.

Abb. 7: Wolfgang Willrich, *Säuberung des Kunsttempels*, Berlin 1937, Abb. 7.

---

1 Zu den Besucherzahlen und dem Erfolg der Münchner Ausstellung siehe etwa Joseph Wulf, Die *bildenden Künste im Dritten Reich. Eine Dokumentation*, Frankfurt/M./Berlin/Wien 1983, S. 363; Georg Bussmann, »›Entartete Kunst‹ – Blick auf einen nützlichen Mythos«, in: *Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1905–1985*, hrsg. von Christos M. Joachimides u. a., München 1986, S. 105–113, hier S. 105; Mario-Andreas von Lüttichau, »›Deutsche Kunst‹ und ›Entartete Kunst‹: Die Münchner Ausstellung 1937«, in: Peter-Klaus Schuster (Hrsg.), *Die »Kunststadt« München 1937. Nationalsozialismus und »Entartete Kunst«*, München 1987, S. 83–118, hier S. 99; Thomas Kellein, »Todesstoß für die moderne Kunst. Einführung«, in: *1937 – Perfektion und Zerstörung*, Ausst.-Kat. hrsg. von Thomas Kellein, Tübingen/Berlin 2007, S. 14–27, hier S. 23.

2 Der Gesetzestext ist abgedruckt in Hildegard Brenner, *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, Reinbek bei Hamburg 1963, S. 205f.

3 Alle historischen Hintergründe, Motive und Inhalte, die von der Forschung im Zusammenhang mit der Münchner Ausstellung genannt wurden, aufzulisten, würde den Rahmen dieses Artikels sprengen; siehe dazu etwa Franz Roh, *Entartete Kunst. Kunstbarbarei im Dritten Reich*, Hannover 1962, S. 9–13; Günter Busch, *Entartete Kunst. Geschichte und Moral*, Frankfurt/M. 1969, S. 30, 35, 37; Viktor Pröstler, *Die Ursprünge der nationalsozialistischen Kunsttheorie*, phil. Diss., München 1982, S. 131–138; Bussmann 1986 (wie Anm. 1), S. 109–112; Stephanie Barron, *»Entartete Kunst«. Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland*, München 1992, S. 22; Christoph Zuschlag, »›Es handelt sich um eine Schulungsausstellung‹. Die Vorläufer und die Stationen der Ausstellung ›Entartete Kunst‹«, in: Barron 1992 (wie Anm. 3), S. 83–98, hier S. 83–85; ders.: *»Entartete Kunst«. Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland*, Worms 1995, S. 202f., 332f.; Walter Grasskamp, *Die unbewältigte Moderne. Kunst und Öffentlichkeit*, München 1994, S. 76f., 81f.; Katrin Engelhardt, »Die Ausstellung ›Entartete Kunst‹ in Berlin 1938. Rekonstruktion und Analyse«, in: *Angriff auf die Avantgarde. Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus*, hrsg. von Uwe Fleckner, Berlin 2007 (Schriften der Forschungsstelle »Entartete Kunst«, Bd. 1), S. 89–187, hier S. 96–98, 153.

4 Paul Ortwin Rave, *Kunstdiktatur im Dritten Reich*, hrsg. von Uwe M. Schneede, Berlin 1987 (Erstausgabe Hamburg/Berlin 1949), S. 9. So hat bereits Friedrich Schlegel in seinem 1795–97 verfassten Essay *Über das Studium der griechischen Poesie* gleich mehrfach von »entartet«, »Entartung« und »entarteter Kunst« gesprochen, und zwar nicht nur im Zusammenhang mit der antiken, sondern ebenso mit der modernen Poesie; siehe dazu Friedrich Schlegel, *Über das Studium der Griechischen Poesie 1795–1797*, hrsg. von Ernst Behler, Paderborn u. a. 1982, S. 185, 200, 202, 213, 247f., 254, 280.

5 Siehe dazu etwa die in Anm. 3 und 4 angegebene Literatur, weiterhin Lüttichau 1987 (wie Anm. 1), S. 83–118; ders.: *Die Ausstellung ›Entartete Kunst‹*, München 1937. Eine Rekonstruktion, in: Barron 1992 (wie Anm. 3), S. 45–82, hier S. 45–65; Andreas Hüneke, »Funktionen der Station ›Entartete Kunst‹«, in: *Stationen der Moderne. Kataloge epochaler Kunstausstellungen in Deutschland 1910–1962*, hrsg. von Eberhard Roters, Köln 1988, S. 43–52; Kathrin Hoffmann-Curtius, »Die Kampagne ›Entartete Kunst‹. Die Nationalsozialisten und die moderne Kunst«, in: Monika Wagner (Hrsg.), *Moderne Kunst. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst*, Bd. II, Reinbek bei Hamburg 1991, S. 467–490; dies., »Die Inszenierung ›Entarteter‹ Kunst«, in: Eugen Blume und Dieter Scholz (Hrsg.), *Überbrückt. Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus. Kunsthistoriker und Künstler 1925–1937*, Köln 1999, S. 237–246; Jan Tabor, »Der Irrweg eines wahnsinnigen Wortes. Entwicklung und Anwendung des Begriffes Entartung«, in: *Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922–1956*, Ausst.-Kat. hrsg. von Jan Tabor, Bd. 1, Baden 1994, S. 90–97. So haben beispielsweise Barron 1992 (wie Anm. 3), S. 10–13, und Zuschlag 1995 (wie Anm. 3), S. 20–24, dieser Thematik nur ganze vier bzw. fünf Seiten gewidmet.

6 Hitlers Rede vom 18. Juli 1937 ist abgedruckt in Schuster 1987 (wie Anm. 1) S. 242–252.

7 Adolf Hitler, *Mein Kampf*, München 1938 (Erstausgabe München 1925/26), S. 283, 288.

8 Hitlers Reden zu den Nürnberger Kulturtagungen von 1933–37 sind abgedruckt in Robert Eikmeyer (Hrsg.), *Adolf Hitler: Reden zur Kunst- und Kulturpolitik 1933–1939*, Frankfurt/M. 2004, S. 43–169.
9 Zieglers Eröffnungsrede zur Münchner Ausstellung *Entartete Kunst* ist abgedruckt in Schuster 1987 (wie Anm. 1), S. 217f.
10 Das Einlegeblatt ist eingefügt in Schuster 1987 (wie Anm. 1).
11 Wolfgang Willrich, *Säuberung des Kunsttempels*, München/Berlin 1937. Zu Willrichs Funktion als Miturheber der Münchner Ausstellung 1937 siehe Lüttichau 1987 (wie Anm. 1), S. 95–100.
12 Willrich 1937 (wie Anm. 11), S. 9, 19, 28.
13 Walter Hansen, *Judenkunst in Deutschland. Quellen und Studien zur Judenfrage auf dem Gebiet der bildenden Kunst. Ein Handbuch zur Geschichte der Verjudung und Entartung deutscher Kunst 1900–1933*, Berlin 1942.
14 Hansen 1942 (wie Anm. 13), S. 12, 51, 69, 200.
15 Roh 1962 (wie Anm. 3), S. 31.
16 Roh 1962 (wie Anm. 3), S. 14–41. Lediglich mit dem Arzt und Kulturkritiker Max Nordau und dessen berühmten, 1892–93 erstmals publizierten Schrift *Entartung* hat er sich eingehender befasst; siehe dazu S. 30–32.
17 Siehe dazu die in Anm. 3–5 angegebene Literatur.
18 Siehe dazu etwa Hüneke 1988 (wie Anm. 5), S. 47; Hoffmann-Curtius 1991 (wie Anm. 5), S. 467–469; Grasskamp 1994 (wie Anm. 3), S. 80; Tabor 1994 (wie Anm. 5), S. 96f.
19 Laura Bossi, »Melancholie und Entartung«, in: *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst*, Ausst.-Kat. hrsg. von Jean Clair, Ostfildern-Ruit 2005, S. 398–411. In Bossis Auflistung medizinischer Vertreter fehlen allerdings wichtige Ärzte vor allem der deutschen Psychiatrie. Auch bei Cornelia Schmitz-Berning, *Vokabular des Nationalsozialismus*, Berlin/New York 2007, S. 180f., 185, werden zumindest einige wenige Vertreter dieser medizinhistorischen Traditionslinie aufgeführt.
20 Siehe etwa Alfred Bader, Leo Navratil, *Zwischen Wahn und Wirklichkeit*, Luzern/Frankfurt/M. 1976; Sander Gilman, »The Mad Man as Artist: Medicine, History and Degenerate Art«, in: *Journal of Contemporary History*, Vol. 20, Nr. 4, Oktober 1985, S. 575–597; Hartmut Kraft, *Grenzgänger zwischen Kunst und Psychiatrie*, Köln 1986; John MacGregor, *The Discovery of the Art of the Insane*, Princeton/New Jersey 1989; Otto Benkert, Peter Gorsen (Hrsg.), *Von Chaos und Ordnung der Seele. Ein interdisziplinärer Dialog über Psychiatrie und moderne Kunst*, Berlin/Heidelberg 1990; Ingried Brugger, Peter Gorsen, Klaus Albrecht Schröder (Hrsg.), *Kunst & Wahn*, Köln 1997; Bettina Brand-Claussen, »Häßlich, falsch, krank. ›Irrenkunst‹ und ›irre‹ Kunst zwischen Wilhelm Weygandt und Carl Schneider«, in: Christoph Mundt, Gerrit Hohendorf, Maike Rotzoll (Hrsg.), *Psychiatrische Forschung und NS-»Euthanasie«. Beiträge zu einer Gedenkveranstaltung an der Psychiatrischen Universitätsklinik Heidelberg*, Heidelberg 2001, S. 265–320; dies.: »Wahnsinn sammeln in der Heidelberger Psychiatrie«, in: *Wahnsinn sammeln. Outsider Art aus der Sammlung Dammann*, Ausst.-Kat. hrsg. von Thomas Röske, Bettina Brand-Claussen und Gerhard Dammann, Heidelberg 2006, S. 38–47. Hans Prinzhorn, *Bildnerei der Geisteskranken*, Berlin 1922, ist das frühe Grundlagenwerk dieser Forschungsliteratur.
21 Siehe etwa Gilman 1985 (wie Anm. 20), S. 591–593; MacGregor 1989 (wie Anm. 20), S. 240–243; Brugger/Gorsen/Schröder 1997 (wie Anm. 20), S. 11f.; Brand-Claussen 2001 (wie Anm. 20), S. 285–289.
22 Siehe etwa Erwin Koppen, *Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle*, Berlin/New York 1973, Kap. BV, S. 278–339; Horst Rüdiger, »Entartete Kunst. Ursprung und Degeneration eines Begriffs«, in: *arcadia. Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft*, Bd. 16, 1981, S. 284–289; Jens Malte Fischer, »›Entartete Kunst‹. Zur Geschichte eines Begriffs«, in: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, Jg. 1984, Bd. 38, Heft 423–430, S. 346–352; Thomas Anz, *Gesund oder krank? Medizin, Moral und Ästhetik in der deutschen Gegenwartsliteratur*, Stuttgart 1989, Kap. 3, S. 33–52; Hans Rothe, »Anton Tschechov oder Die Entartung der Kunst«, in: *Rheinisch-Westfälische Akademie der Wissenschaften, Geisteswissenschaften, Vorträge*, G 306, Opladen 1990, S. 7–34; William Greenslade, *Degeneration, Culture and the Novel 1880–1940*, Cambridge 1994, Kap. 1/5/6, S. 15–31, 88–133.
23 Dina Kashapova, *Kunst, Diskurs und Nationalsozialismus. Semantische und pragmatische Studien*, phil. Diss., Tübingen 2006.
24 Kashapova 2006 (wie Anm. 23), S. 49, 55.
25 Neben Nordau finden zumindest der französische Psychiater Bénédict Augustin Morel und der deutsche Psychiater und Rassenhygieniker Wilhelm Schallmayer eine kurze Erwähnung; siehe dazu Kashapova 2006 (wie Anm. 23), S. 48–50, 62–75.
26 Kashapova 2006 (wie Anm. 23), Kap. 8.5.: ›Idiotenkunst‹, S. 141–145.
27 Siehe etwa Kashapova 2006 (wie Anm. 23), S. 1, 5, 144, 153, 320.
28 Bénédict Augustin Morel, *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine*, Paris 1857.
29 Daniel Pick, *Faces of Degeneration. A European Disorder*, c. 1848 – c. 1918, Cambridge 1989, S. 54.
30 Jacques-Joseph Moreau de Tours, *La psychologie morbide dans se rapports avec la philosophie de l'histoire*, Paris 1859.
31 Den Begriff des ›dégénéré supérieur‹ prägte der französische Psychopathologe Valentin Magnan, siehe dazu Anm. 34; ebenso Alfred Hoche, *Moderne Analyse psychischer Erscheinungen*, Jena 1907, S. 13f.; Willy Hellpach, *Das Pathologische in der modernen Kunst*, Heidelberg 1910, S. 37.
32 Moreau de Tours 1859 (wie Anm. 30), S. 518–568.
33 Moreau de Tours 1859 (wie Anm. 30), S. 423, 429f.

34 Valentin Magnan, »Des héréditaires dégénérés«, in: *Recherches sur les Centres nerveux*, 2. Reihe, 1893, S. 109–426; Charles Féré, *La famille névropathique. Théorie tératologique de l'hérédité et de la prédisposition morbides et de la dégénérescence*, Paris 1894. Zu den deutschen Übersetzungen siehe Valentin Magnan, *Psychiatrische Vorlesungen*, Leipzig 1891/92; Charles Féré, *Nervenkrankheiten und ihre Vererbung*, Berlin 1896.

35 Im Wesentlichen handelt es sich hierbei um drei Publikationen: Cesare Lombroso, *Genio e follia*, Turin 1864; ders., *L'uomo di genio*, Turin 1888; ders., *Genio e degenerazione*, Mailand/Palermo/Neapel o. J. [1894 oder 1897]. Alle drei Bücher Lombrosos wurden ins Deutsche übersetzt, siehe ders., *Genie und Irrsinn*, Leipzig 1887; ders., *Der Geniale Mensch*, Hamburg 1890; ders., *Entartung und Genie*, Leipzig 1894.

36 Lombroso 1887 (wie Anm. 35), S. 323f., 326, 333f.; ders. 1894 (wie Anm. 35), S. 95f., 139, 175.

37 Siehe dazu vor allem die Schriften von Henry Maudsley, *Physiology and Pathology of Mind*, London 1867 (Reprint-Ausgabe London 1993); ders., *Responsibility in Mental Disease*, New York 1904; ders., *Organic to Human, Psychological and Sociological*, London 1916. Zu Maudsleys deutschen Übersetzungen siehe ders., *Die Physiologie und Pathologie der Seele*, Würzburg 1870; ders., *Die Zurechnungsfähigkeit der Geisteskranken*, Leipzig 1875.

38 Wilhelm Griesinger, *Die Pathologie und Therapie der psychischen Krankheiten für Aerzte und Studirende*, Stuttgart 1861 (Erstausgabe Stuttgart 1854), S. 155, 157–161, 177, 179.

39 Eduard Reich, *Ueber die Entartung des Menschen. Ihre Ursachen und Verhütung*, Erlangen 1868, S. 13, 391f.; Friedrich Wilhelm Hagen, »Ueber die Verwandtschaft des Genies mit dem Irresein«, in: *Allgemeine Zeitschrift für Psychiatrie und psychisch-gerichtliche Medicin*, 33. Bd., 1877, S. 640–675, hier S. 643f., 663.

40 Heinrich Schüle, *Handbuch der Geisteskrankheiten*, Leipzig 1878, S. 399f.; Richard von Krafft-Ebing, *Lehrbuch der Psychiatrie auf klinischer Grundlage für practische Ärzte und Studirende*, Stuttgart 1879, Bd. 1, S. 156f., Bd. 2, S. 3, 56f., 63; Emil Kraepelin, *Compendium der Psychiatrie*, Leipzig 1883, S. 63.

41 Max Nordau: Entartung, 2 Bde., Berlin 1892–93.

42 Nordau 1892 (wie Anm. 41), Bd. 1, S. VIII.

43 Nordau 1892 (wie Anm. 41), Bd. 1, S. 26.

44 Nordau 1893 (wie Anm. 41), Bd. 2, S. 557.

45 Die Bezeichnung »Arzt an der Gesellschaft« stammt von Gert Mattenklott, »Entartung. Max Nordaus Theorie kultureller Degeneration«, in: *Museum der Gegenwart – Kunst in öffentlichen Sammlungen bis 1937. Europa vor dem 2. Weltkrieg*, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1987, S. 25–31, hier S. 27. Siehe dazu auch Petra Zudrell, *Der Kulturkritiker und Schriftsteller Max Nordau. Zwischen Zionismus, Deutschtum und Judentum*, Würzburg 2003 (Epistemata. Würzburger Wissenschaftliche Schriften, Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 421), S. 72, die Nordau als »Arzt und Diagnostiker von kulturellen Pathologien« bezeichnet hat.

46 Nordau 1892 (wie Anm. 41), Bd. 1, S. 69. Zu Moreau de Tours` Auflistung siehe Anm. 32.

47 Die Bezeichnung »kulturkritisches Pamphlet« stammt von Jens Malte Fischer, »Dekadenz und Entartung. Max Nordau als Kritiker des Fin de siècle«, in: Roger Bauer u. a. (Hrsg.), *Fin de siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*, Frankfurt/M. 1977 (Studien zur Philosophie und Literatur des 19. Jahrhunderts, Bd. 35), S. 93–111, hier S. 110. Siehe dazu auch Christoph Schulte, *Psychopathologie des Fin de siècle. Der Kulturkritiker, Arzt und Zionist Max Nordau*, Frankfurt/M. 1997, S. 252; Beat Wyss, *Trauer der Vollendung. Zur Geburt der Kulturkritik*, Köln 1997, S. 238–258; Zudrell 2003 (wie Anm. 45), S. 82.

48 Zu Nordaus Zionismus siehe Schulte 1997 (wie Anm. 47), S. 271–286.

49 Für eine mögliche Verbindung zwischen Nordaus *Entartung* und der NS-Kunstideologie haben sich folgende Autoren ausgesprochen: Aleksander Flaker, »›Gesunde‹ oder ›kranke‹ Kunst?«, in: Jürgen Harten, Hans-Werner Schmidt, Marie Luise Syring (Hrsg), *»Die Axt hat geblüht...« Europäische Konflikte der 30er Jahre in Erinnerung an die frühe Avantgarde*, Düsseldorf 1987, S. 115–121, hier S. 115; Mattenklott 1987 (wie Anm. 45), S. 31; Mario-Andreas von Lüttichau, »›Verrückt um jeden Preis‹. Die ›Pathologisierung‹ der Moderne von Schultze-Naumburg bis zum Ausstellungsführer Entartete ›Kunst‹«, in: Roman Buxbaum, Pablo Stähli (Hrsg.), *Von einer Welt zu'r Andern. Kunst von Außenseitern im Dialog*, Köln 1990, S. 125–142, hier S. 128; Tabor 1994 (wie Anm. 5), S. 93; gegen eine derartige Verbindung siehe etwa Fischer 1984 (wie Anm. 22), S. 350; Anz 1989 (wie Anm. 22), S. 47f.; Hoffmann-Curtius 1991 (wie Anm. 5), S. 469; Schulte 1997 (wie Anm. 47), S. 207f.; Zudrell 2003 (wie Anm. 45), S. 69; Bossi 2005 (wie Anm. 19), S. 408; Kashapova 2006 (wie Anm. 23), S. 141.

50 Lombroso 1894 (wie Anm. 35), S. 2. Zum Begriff »theurer Meister« siehe Nordau 1892 (wie Anm. 41), Bd. 1, S. VII.

51 Lombroso 1894 (wie Anm. 35), S. 29.

52 Willy Hellpach, *Nervosität und Kultur*, Berlin 1902 (Kulturprobleme der Gegenwart, hrsg. von Leo Berg, Bd. V), S. 195f.; Wilhelm Schallmayer, »Kultur und Entartung«, in: *Soziale Medizin und Hygiene*, Bd. 1, Nr. 9, September 1906, S. 481–495, hier S. 483; Wilhelm Lange-Eichbaum, *Genie – Irsinn und Ruhm*, München 1928, S. 51, 235, 445.

53 Kurt Hildebrandt, *Norm und Entartung des Menschen*, Dresden 1920, S. 274; ders., *Norm – Entartung – Verfall*, Berlin 1934, S. 508.

54 William Hirsch, *Genie und Entartung. Eine psychologische Studie*, Berlin/Leipzig 1894, S. 187–212, 218–220, 225–228, 248–252, 333–339; Oswald Bumke, *Über nervöse Entartung*, Berlin 1912 (Monographien aus dem Gesamtgebiete der Neurologie und Psychiatrie, Heft 1), S. 6, 98; ders., *Kultur und Entartung*, Berlin 1922, S. 4f., 97.

55 Hirsch 1894 (wie Anm. 54), S. 209.

56 Bumke 1912 (wie Anm. 54), S. 98.

57 Damit kann auch die Behauptung von Kashapova 2006 (wie Anm. 23), S. 141, Nordau sei zur Zeit der NS-Kunstpolitik längst in Vergessenheit geraten, widerlegt werden. Zu den hohen Auflagen von Nordaus *Entartung* siehe Mattenklott 1987 (wie Anm. 45), S. 30.
58 Hirsch 1894 (wie Anm. 54), S. 82–92, 129–133.
59 Hirsch 1894 (wie Anm. 54), S. 225.
60 Hirsch 1894 (wie Anm. 54), S. 338–340.
61 Julius Koch, *Abnorme Charaktere*, Wiesbaden 1900 (Grenzfragen des Nerven- und Seelenlebens, hrsg. von L. Loewenfeld und H. Kurella), S. 184f.
62 Koch 1900 (wie Anm. 61), S. 185.
63 Paul Julius Möbius, *Ueber das Pathologische bei Goethe*, Leipzig 1898; ders., *Ueber Schopenhauer*, Leipzig 1899; ders., *Ueber das Pathologische bei Nietzsche*, Wiesbaden 1902 (Reprint-Ausgabe Saarbrücken 2006).
64 Möbius 1902 (wie Anm. 63), S. 32.
65 Zu Magnans Begriff des ›dégénéré supérieur‹ siehe Anm. 31.
66 Möbius 1902 (wie Anm. 63), S. 29.
67 Lange-Eichbaum 1928 (wie Anm. 52); Ernst Kretschmer, *Geniale Menschen*, Berlin 1929.
68 Karl Jaspers, *Strindberg und van Gogh. Versuch einer pathographischen Analyse unter vergleichender Heranziehung von Swedenborg und van Gogh*, Leipzig 1922 (Arbeiten zur angewandten Psychiatrie, Bd. V).
69 Hellpach 1902 (wie Anm. 52), S. 17f.
70 Hellpach 1902 (wie Anm. 52), S. 133f.
71 Willy Hellpach, *Nervenleben und Weltanschauung. Ihre Wechselbeziehungen im deutschen Leben von heute*, Wiesbaden 1906, S. 63.
72 Hellpach 1906 (wie Anm. 71), S. 64.
73 Hellpach 1910 (wie Anm. 31).
74 Hoche 1907 (wie Anm. 31), S. 14.
75 Alfred Hoche, »Geisteskrankheit und Kultur«, in: *Reden, gehalten am 7. Mai 1910 bei der öffentlichen Feier der Übergabe des Prorektorats der Universität Freiburg i. Br*., Freiburg im Breisgau 1910, S. 27–62, hier S. 41.
76 Bumke 1912 (wie Anm. 54), S. 74.
77 Bumke 1912 (wie Anm. 54), S. 99.
78 Bumke 1912 (wie Anm. 54), S. 100f.
79 Brief Wilhelm Valentiners vom 26.11.1920, zit. nach Brand-Claussen 2001 (wie Anm. 20), S. 265, 289, Anm. 1.
80 Wilhelm Weygandt, »Kunst und Wahnsinn«, in: *Die Woche*, Nr. 22, 04.06.1921, S. 483–485, hier S. 483f.
81 Weygandt 1921 (wie Anm. 80), S. 484f.
82 Weygandt 1921 (wie Anm. 80), S. 485.
83 Wilhelm Weygandt, »Pathologische Erscheinungen in der modernen Kunst«, in: *Der Deutsche, Berliner Tageszeitung*, 08.12.1921, o. S.
84 Weygandt 1921 (wie Anm. 83), o. S.
85 Weygandt 1921 (wie Anm. 83), o. S.
86 Zu Hitlers *Mein Kampf* siehe Anm. 7.
87 Wilhelm Weygandt, »Zur Frage der pathologischen Kunst«, in: *Zeitschrift für die gesamte Neurologie und Psychiatrie*, 94. Bd., 2./3. Heft, 1924, S. 421–429, hier S. 422.
88 Weygandt 1924 (wie Anm. 87), S. 425f.
89 Paul Schultze-Naumburg, *Kunst und Rasse*, München 1928, S. 93, 95, 119, 127.
90 Schultze-Naumburg 1928 (wie Anm. 89), S. 100f.
91 Schultze-Naumburg 1928 (wie Anm. 89), S. 93f.; Hildebrandt 1920 (wie Anm. 53).
92 Siehe dazu Schultze-Naumburg 1928 (wie Anm. 89), S. 104, Anm. Auch die in den Bildlegenden zu den Photographien angeführten Diagnosen stammen von Wilhelm Weygandt.
93 Kurt Karl Eberlein, *Was ist Deutsch in der Deutschen Kunst?*, Leipzig 1934, S. 44f.
94 Willrich 1937 (wie Anm. 11), S. 9.
95 Wolfgang Willrich, *Kunst und Volksgesundheit*, Berlin 1934 (Schriftenreihe des Reichsausschusses für Volksgesundheitsdienst, Heft 7), S. 5f.
96 Willrich 1934 (wie Anm. 95), S. 9.
97 Willrich 1934 (wie Anm. 95), S. 11.
98 Adolf Dresler, *Deutsche Kunst und Entartete Kunst*, München 1938, S. 3.
99 Dresler 1938 (wie Anm. 98), S. 6, 9.
100 Zum Begriff des »Kulturverfalls« siehe Anm. 94.
101 Zum Begriff der »Deutschen Kunst« siehe Dresler 1938 (wie Anm. 98); zum Begriff der »Gesunden Kunst« siehe Willrich 1934 (wie Anm. 95), S. 9.
102 Carl Schneider, »Entartete Kunst und Irrenkunst«, in: *Archiv für Psychiatrie und Nervenkrankheiten*, 110. Bd., 1939, S. 135–164, hier S. 138f.
103 Siehe dazu Hüneke 1988 (wie Anm. 5), S. 47; Mario-Andreas von Lüttichau, »Führer durch die Ausstellung Entartete Kunst«, München/Berlin 1937, in: *Stationen der Moderne* (wie Anm. 5), Kommentarband zu den Nachdrucken der zehn Ausstellungskataloge, Köln 1988, S. 151–164, hier S. 159f.; Zuschlag 1992 (wie Anm. 3), S. 92; Bettina Brand-Claussen, »Die ›Irren‹ und die ›Entarteten‹. Die Rolle der Prinzhorn-Sammlung im

Nationalsozialismus«, in: Buxbaum/Stähli 1990 (wie Anm. 49), S. 143–150, hier S. 143–148; dies. 2001 (wie Anm. 20), S. 285–289.

104 Hirsch 1894 (wie Anm. 54), S. 225.

105 Hirsch 1894 (wie Anm. 54), S. 330.

106 Konrad Rieger, zit. nach Bumke 1912 (wie Anm. 54), S. 4.

107 Bumke 1912 (wie Anm. 54), S. 5.

108 Kashapova 2006 (wie Anm. 23), S. 63.

109 Zur Bezugnahme auf die Rassentheorie in der Forschung siehe die in Anm. 3–5 angegebene Literatur.

110 Zum Begriff ›Kampf gegen die Moderne‹ siehe Bussmann 1986 (wie Anm. 1), S. 108; Zuschlag 1995 (wie Anm. 3), S. 332.